

Objektivität im Bild ermitteln. Der Einsatz von Reproduktionsfotografien am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg um 1900

SARAH KREISELER

Abstract

Seit der Verbreitung der Fotografie ab 1839 wurde auch mit der Herstellung von Reproduktionsfotografien, die Skulpturen, kunstgewerbliche Objekte, Grafiken und Gemälde abbildeten, begonnen. Am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) dokumentierte der Fotograf Wilhelm Weimar (1857–1917) von 1897 bis 1915 auf rund 1.700 Glasplattennegativen die Sammlung von Kunstobjekten. Im Zuge einer Neubewertung des ehemaligen Arbeitsmaterials werden die Negative nun als eigenständige Foto-Objekte behandelt und weitergehend befragt.

Im Rahmen des interdisziplinären Programms „Promovieren im Museum“ (PriMus) inventarisierte und digitalisierte ich diese Foto-Objekte. Eine Frage lautete, welche Umstände zum Medienwechsel – vom Zeichnen zum Fotografieren – am MK&G um 1900 führten. Der Direktor Justus Brinckmann (1843–1915) verfolgte seitdem das Ziel, „einwandfreie Dokumente“ der kunstgeschichtlichen Forschung anzubieten, wofür ihm Fotografien als geeignetes Mittel erschienen. In diesem Beitrag werden sein Meinungswechsel und die daraus resultierende Verwendung der Fotografie am MK&G untersucht. Weimars Inszenierungen und die im Bild sichtbaren Hilfsmittel geben dabei Aufschluss, wie er den Anforderungen, „einwandfreie“ und damit objektive Bilder herzustellen, gerecht zu werden versuchte. Vorgestellt werden hier die Positionierung und Mehrfachansichten eines Objekts sowie die Verwendung von Skalen.

Allein die Variabilität an Mitteln und technischen Möglichkeiten der Fotografie widerlegt die Annahme, so das Fazit, dass es objektive, also vermeintliche, Abbilder geben kann. Stattdessen zeigen diese Negative Spuren des fotografischen Handwerks um 1900 auf und offenbaren den Zeitgeist, der nach Objektivität strebte.

Die Wahrnehmung und der Einsatz von Fotografien am MK&G

Der Gründungsdirektor des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G), Justus Brinckmann, äußert sich im Vorwort seines „Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes“ voller Begeisterung über die Qualität der veröffentlichten Abbildungen der Sammlungsobjekte: „Die Zeichnungen zu der Mehrzahl der Abbildungen sind von dem zeichnerischen Assistenten des Museums, Herrn Wilhelm Weimar, angefertigt worden und zwar ohne photographische Hilfsaufnahmen. Die Wiedergabe der male-
rischen Erscheinung der Gegenstände, insbesondere auch ihrer stofflichen Eigenart, mit voller Klarheit der Formen und der ornamentalen Einzelheiten zu verknüpfen, ist Herr Weimar bei seinen Aufnahmen bestrebt gewesen, gewiss zur Freude der Leser dieses Buches“ (BRINCKMANN 1894, I).

Seit 1883 hielt Wilhelm Weimar die Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände¹ des Museums in Reproduktionszeichnungen fest. In seiner Heimat absolvierte er eine Lehre als Graveur und belegte Kurse in der Kunstgewerbeschule Karlsruhe vom Freihandzeichnen bis hin zu architektonischem Zeichnen und Modellieren, wofür er mehrere Auszeichnungen erhielt. 1882 zog er nach Hamburg um, arbeitete ein Jahr danach als Hilfskraft und wurde 1888 der erste festangestellte Mitarbeiter des in den 1870er Jahren gegründeten MK&G.²

Nur wenige Jahre nach den anerkennenden Worten Brinckmanns zu seiner zeichnerischen Tätigkeit wechselt Weimar das Reproduktionsmedium und eignet sich das Fotografieren autodidaktisch an. Dieser Wechsel ist eng verbun-

1 Die Begriffe kunstgewerblicher Gegenstand und Objekt werden in diesem Aufsatz synonym verwendet. Die Glasplattennegative (Reproduktionsfotografien) werden abgrenzend davon als Foto-Objekte benannt, um eine Doppelung des Objektbegriffs zu vermeiden, da auf den Negativen wiederum kunstgewerbliche Gegenstände/Objekte abgebildet sind.

2 Kurzbiografien zu Wilhelm Weimar befinden sich etwa in „Hamburgische Biografie: Personenlexikon“ (vgl. Artikel BETANCOURT NUÑEZ 2008, 375 f.) und „Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg“ (vgl. KLEMM 2004, 55–58).

den mit einer sich ändernden Wahrnehmung des Direktors zum Einsatz von Fotografien. Auf dem Denkmalpflegetag in Erfurt 1903 beschreibt er, wie die Denkmäler, vor allem von Weimar, erfasst werden: „Für die Aufnahme der Denkmäler bedienen wir uns nun hauptsächlich der Photographie, nicht des Skizzierens. Das Skizzieren kann zuweilen ein notwendiges Surrogat sein, aber was wir wollen, meine Herren, ist das: keine Kunstgeschichte machen, sondern der Kunstgeschichte, die zu machen sein wird, der historischen Forschung einwandfreie Dokumente liefern, und die Skizze ist nie ein einwandfreies Dokument, sie kann ergänzend nötig sein, aber wir gründen darauf nicht unsere Arbeit. [...] Wir gehen also von den photographischen Aufnahmen aus, und alles, was irgendwie in unseren Bereich fällt, muss photographiert werden“ (Brinckmann 1903, zit. nach MATTHES 2015, 169).

Innerhalb von weniger als zehn Jahren änderte Brinckmann seine Meinung zur Fotografie also radikal. Betonte er in dem Museumsführer 1894 noch die Qualität der Zeichnungen ohne das Hilfsmittel der Fotografie, ist er 1903 überzeugt von dessen Brauchbarkeit. Er sieht in Fotografien den Vorteil, „einwandfreie Dokumente“ zu sein, während Zeichnungen allenfalls als „Surrogat“ dienen könnten. Das heißt, für Brinckmann sind die Reproduktionsfotografien nicht einmal Stellvertreter, sondern geben die Objekte direkt wieder. Das fotografische Medium wird von ihm als derart durchscheinend und objektiv reproduzierend eingestuft, dass es einen einwandfreien Ersatz darstellt für die abgebildeten, vor allem dreidimensionalen Kunstobjekte und Baudenkmäler. Er charakterisiert Fotografien als ein Rohstoffmaterial, auf dem Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker ihre Forschung aufbauen können.

Die Sammlung der Glasnegative und die Methode des Spurenlesens

Mit Hilfe Wilhelm Weimars begann Justus Brinckmann 1898, mehrere fotografische Archive anzulegen. Dazu zählten die Erfassung der Baudenkmäler Hamburgs, ein Fotoarchiv gefälschter Kunstobjekte³, die ein internationales Netzwerk an Museumsdirektoren aufdeckte, sowie die Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände der eigenen Sammlung. Rund 2.700 Glasnegativplatten bilden das Konvolut aller Archiv-

aufnahmen von Wilhelm Weimar. Davon befinden sich heute rund 1.000 Negative mit Motiven der Denkmäler im Staatsarchiv Hamburg. Der überwiegende Teil von 1.700 Negativen, der als Quellenkern für den vorliegenden Beitrag dient, wird im MK&G aufbewahrt. Weimar benutzte drei Plattengrößen während seiner fotografischen Tätigkeit von 1898 bis 1915: 18 × 24, 13 × 18 sowie 9 × 12 Zentimeter. Im Rahmen des PriMus-Programms konnten in den letzten drei Jahren rund 900 Negative des größten Formates 18 × 24 Zentimeter sowie 50 der kleineren Formate erschlossen, inventarisiert und erforscht werden. Auf diesen Reproduktionsfotografien sind vor allem kunstgewerbliche Objekte der Museumssammlung abgebildet, wobei sich bei mehr als 65 Prozent eine direkte Zuordnung zu kunstgewerblichen Gegenständen oder Ausstellungsansichten des MK&G nachweisen ließ. Die Erschließung umfasste auch die Herstellung hochauflösender Scans, welche die Grundlage einer digitalen Visualisierung bildeten.⁴ In der MK&G Sammlung Online ist eine Vielzahl der Datensätze und Abbildungen gemeinfrei verfügbar.⁵

Seit der Erschließung sind die Negative Weimars Teil der Sammlung „Fotografie und neue Medien“ am MK&G und tragen deren Inventarnummern. Weimar ordnete die Negative chronologisch nach Aufnahmedatum sowie nach Größe. Jede Nummer vergab er dabei nur einmal, so dass die drei Archive keine Separierung erfuhren. Weimar notierte in schwarzer Tusche auf jedem Negativ am unbelichteten Rand die fortlaufende Nummerierung. Diese alte Nummerierung wurde Teil der neuen Inventarnummernvergabe.⁶ Erst die von den Negativen hergestellten Abzüge wurden den unterschiedlichen Archiven zugeordnet. Dies zeigt sich an den unterschiedlichen Pappengrößen, auf denen die Negative geklebt worden sind, sowie an der Beschriftung.

Ausgehend vom Quellenkern der erschlossenen 950 Negative bearbeite ich in der Dissertation vier Hauptaspekte von Reproduktionsfotografien. Hierzu zählen: der Wechsel

3 Erstmals öffentlich vorgestellt wurde die Arbeit des „Verbands von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen“ im Sammelband zum 25-jährigen Bestehen des MK&G 1902 von Brinckmanns Kollegen Heinrich Angst (vgl. Ancst 1902). Brinckmann selbst initiierte die Gründung des international agierenden Verbandes von hochrangigen Museumsdirektoren, die sich 1898 zum ersten Mal in Hamburg trafen. Es schlossen sich jährlich stattfindende Treffen in wechselnden europäischen Städten an, wo mittels Fotografien aus dem Kunsthandel angebotene Fälschungen besprochen wurden und Netzwerke von Fälschern aufgedeckt werden sollten.

4 Die digitale Visualisierung namens „Close-Up Cloud“ entstand in Zusammenarbeit mit Studierenden der FH Potsdam und dem Urban Complexity Lab (<https://uclab.fh-potsdam.de/closeup-cloud/#/> [10.9.2020]) im Zeitraum von 2017 bis 2019.

5 Auf der MK&G Sammlung Online wird eine Open Access-Politik vertreten, die sich an den Richtlinien der Europeana orientiert: <https://www.europeana.eu/de/rights/public-domain-usage-guidelines> (10.9.2020). Online verfügbar sind derzeit (Stand: 10.9.2020) 941 Glasnegative von Wilhelm Weimar: [https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/search?s=*%&h=undefined&sort=scoreDesc&f\[\]=technique%3ASchwarzwei%C3%9Fnegativverfahren](https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/search?s=*%&h=undefined&sort=scoreDesc&f[]=technique%3ASchwarzwei%C3%9Fnegativverfahren) (10.9.2020).

6 Die neuen Inventarnummern setzen sich wie folgt zusammen: P2017.3.155. P verweist auf die Sammlung der Abteilung Fotografie und neue Medien, 2017 auf das begonnene Jahr der Inventarisierung, 3 auf das dritte Objekt/Konvolut, das in dem Jahr inventarisiert wurde, und die letzte Zahl übernimmt die historische Negativnummer von Weimar, die er auch auf dem Rand des Negativs und auf den Pergaminhüllen vermerkte.

vom Zeichnen zum Fotografieren im 19. Jahrhundert, das Erlernen der neuen Technik und die Inszenierung der dreidimensionalen Objekte, das Ziel der objektiven Darstellung sowie die vielfältigen Verwendungen der von den Negativen hergestellten Fotografien. Im Ausblick sollen Schlüsse zur gegenwärtigen Verwendung von Reproduktionsfotografien im Digitalen gezogen werden. Im Fokus sollen hier Online-Sammlungen von Museen stehen, um zu prüfen, wie die Einführung von Fotografien in Archiven bis heute die Sicht auf Sammlungen prägt.

Auch in diesem Artikel dienen die Negative Weimars als Grundlage des Spurenlesens, um die Hypothese zu belegen, dass in der Kunstgeschichte ebenso nach objektiven Bildern verlangt wurde wie in den Naturwissenschaften um 1900. Ausgangspunkt für die Untersuchung sind die bildinhärenten Herstellungsspuren, die neben den gezeigten Objekten bei der Betrachtung der Negative sichtbar werden. Hilfsmittel der Positionierung zeigen, wie Weimar mit Objekten umging. Skalen im Bild bieten Anhaltspunkte zur Größe; vielfältige Hintergründe geben Aufschluss, wann und wo er bestimmte Objekte fotografierte, und vieles mehr auf den Glasnegativen verweist auf das fotografische Handwerk und den Anspruch an Fotografien um 1900.

Die Materialität der Negative – das Glas oder die Gelatineschicht mit den Herstellungs- und Gebrauchs- oder Alterungsspuren wie Fingerabdrücke, Flecken, Risse, Brüche oder Abblättern der Schicht – wird in diesem Beitrag nicht im Vordergrund des Spurenlesens stehen. Das Konvolut der Glasnegative bietet eine ausgezeichnete Grundlage für die Prüfung der hier aufgestellten Hypothesen. Während Abzüge und abgedruckte Fotografien häufig retuschiert, freigestellt oder beschnitten sind, wurden auf den Negativen nur selten Veränderungen vorgenommen, so dass Weimars Arbeitsweise immer noch sichtbarer Teil der Inszenierung ist.

Objektive Bilder?

Alfred Lichtwark (1852–1914), ab 1886 Direktor der Hamburger Kunsthalle, verfasste über seinen Kollegen Brinckmann eine ausführliche Biografie, in der er dessen Eifer des Sammelns, des Ordnen und genauen Erfassens von Objekten bereits in der Schulzeit angelegt sieht. Brinckmann sei geprägt worden durch seine Lehrer der Naturwissenschaft und Kunst, die ihn genaue Beobachtung und zeichnerische Wiedergabe lehrten, beides Eigenschaften, die er für das Anlegen einer hochwertigen Sammlung gebrauchen konnte. „Die naturwissenschaftliche Beobachtungsweise befähigt das Auge, alle charakteristischen Merkmale scharf und rasch zu erkennen [...]. Das Wesen des naturwissenschaftlichen Sehens ist Klarheit, Unbestechlichkeit, Sachlichkeit, Schärfe, Eindringlichkeit, Unermüdlichkeit. Dazu kommt die Gewöhnung, der Beobachtung mit der Sprache bis in die letzte Abschattung zu folgen“ (LICHTWARK 1902, 18). Brinckmann besaß also ein scharf beobachtendes und

zur Sachlichkeit neigendes Auge. Hinzu kam die Fähigkeit, die visuellen Eindrücke durch eine präzise Sprache in schriftliche Form zu übertragen.

Gerade das von Lichtwark beschriebene „naturwissenschaftliche Sehen“ verweist auf eine Entwicklung im 19. Jahrhundert, der die Wissenschaftshistoriker Lorraine Daston und Peter Galison in ihrem Werk „Objektivität“ nachgehen. Sie zeigen, dass der Begriff der Objektivität in jenem Jahrhundert zur Blüte kommt. Die Ideale, nach welchen Naturwissenschaftlerinnen und Naturwissenschaftler arbeiteten, seien auch einer Zeitlichkeit unterworfen. Daston und Galison beschreiben die ineinandergreifenden und zeitlich aufeinanderfolgenden Ideale der Naturwahrheit, des Ideals der (mechanischen) Objektivität bis hin zum Ideal des sogenannten geschulten Urteils. Die sich wandelnden Ideale beeinflussten auch die Abbildungen, welche die Theorien unterstützen sollten. In ihrer Monographie nehmen sie wissenschaftliche Atlanten als Grundlage für ihre Untersuchungen der sich wandelnden Ideale. Das Streben nach Objektivität führte dabei zu einem Hinterfragen des wissenschaftlichen Selbst: „Objektivität als Sache und Objektivität als Wort waren im neunzehnten Jahrhundert gleichermaßen neu. Von der Jahrhundertmitte an machten sich Männer der Wissenschaft zunehmend Sorgen über ein neues Hindernis auf dem Weg zum Wissen: die Hürde, die sie selbst darstellten. Sie befürchteten, das subjektive Selbst neige zur Verschönerung, Idealisierung und im schlimmsten Fall zur Regularisierung von Beobachtungen, um sie theoretischen Erwartungen anzupassen – um zu sehen, was es zu sehen hoffte“ (DASTON & GALISON 2017, 36). Die menschlichen, subjektiven Einflüsse sollten also aus den wissenschaftlichen Erkenntnissen und den Abbildungen verschwinden oder zumindest auf ein Minimum reduziert werden.

Neue Instrumente wie das Mikroskop oder der Fotoapparat stellten eine Konkurrenz und zugleich Erweiterung zum Auge und zur zeichnenden Hand dar. Letztere folgte zwar den Anweisungen der Wissenschaftler_innen, doch ein Apparat versprach eine Reduktion des menschlichen Einflusses: „Die Automatik des photographischen Verfahrens versprach Bilder, die unberührt von Interpretationen waren – objektive Bilder wurden sie genannt“ (DASTON & GALISON 2017, 138). Dabei war auch zu jener Zeit einigen Wissenschaftler_innen klar, dass auch diese, von einem mechanischen Apparat erzeugten Bilder nicht frei von Interpretationen sein konnten (DASTON & GALISON 2017, 132). Trotzdem versprachen Fotografien eine Zurückdrängung der subjektiven Hand und das Festhalten einer Detailgenauigkeit, wie sie bei Zeichnungen und Skizzen nicht mehr geleistet werden konnte. So erklärten zwei Naturwissenschaftler 1887 in ihrem Atlas-Vorwort den Unterschied zwischen Zeichnung und Fotografie: „Eine Zeichnung kann stets nur Ausdruck subjektiver Wahrnehmung sein und muss deshalb von vornherein auf eine einwandfreie Zuverlässigkeit verzichten. [...] Die photographische Platte dagegen spiegelt mit unbeug-

samer Objektivität Dinge wider, wie sie wirklich sind, und was auf der Platte erscheint, kann als sicherstes Dokument für die tatsächlich vorliegenden Verhältnisse angesehen werden“ (Fraenkel & Pfeiffer, zit. nach DASTON & GALISON 2017, 187).

Diese Ansicht teilte Brinckmann Ende des 19. Jahrhunderts, wenn er damit begann, die museale Sammlung, die Denkmäler und gefälschten Kunstobjekte durch seinen Mitarbeiter Weimar fotografisch erfassen zu lassen. Das sich etablierende Fach der Kunstgeschichte benötigte ebensolche Abbildungen („einwandfreie Dokumente“), die frei von Interpretationen scheinen. Fotografien könnten dabei „Quellen für weiterführende Untersuchungen“ werden, während Zeichnungen das zeigen, was festgehalten werden sollte (DASTON & GALISON 2017, 187).

Brinckmanns Aussage auf dem Denkmalpfegetag 1903 verwies darauf, dass er nicht einmal mehr das Medium der Fotografie als Stellvertreter wahrnahm, sondern sie mit den wiedergegebenen Kunstobjekten gleichsetzte. Ein entscheidender Vorteil für kunstgeschichtliche Untersuchungen war, dass Fotografien die Kunstobjekte mobil werden ließen und sie flexibel angeordnet werden konnten. Erst diese Eigenschaften ermöglichten einen Vergleich räumlich verstreuter Werke und regten das sogenannte vergleichende Sehen an, das zu einer zentralen Methode der Kunstgeschichte wurde.

Die medialen Eigenschaften und Inszenierungsformen der Reproduktionsfotografien wurden in der Vergangenheit wenig beachtet. Erst in den letzten zwei Jahrzehnten hat eine theoretische Auseinandersetzung zum Stellenwert dieser Fotografien stattgefunden (vgl. CARAFFA 2009; RATZEBURG 2002; TIETENBERG 1999; BRUSIUS 2015; HAMBER 1996). Darüber hinaus wurden Bildarchive aus Universitäten, Museen und anderen Institutionen aufgearbeitet.⁷ Im Fall des MK&G und der Glasnegative Wilhelm Weimars geschieht eine Neubewertung, indem die Negative Teil der

musealen Sammlung und damit als Foto-Objekte⁸ wahrgenommen werden.

Weimars Mittel zur objektiven Darstellung kunstgewerblicher Gegenstände

Wilhelm Weimar erstellte im Rahmen seiner Tätigkeit am Museum vor allem sogenannte (Kunst-)Reproduktionsfotografien. Der Begriff erscheint zunächst als Tautologie, da Fotografien *per se* – mit Ausnahme weniger Verfahren wie der Daguerreotypie – reproduzierbar sind, also den Modus der Vervielfältigung in sich tragen. Er bezieht sich jedoch hier nicht auf die Reproduzierbarkeit des fotografischen Materials, sondern zielt auf die angestrebte Gleichstellung von Vorbild und Abbild ab. Dabei entsteht der Begriff nicht neu, sondern schließt an bereits etablierte Begriffe der Reproduktionsgrafik und des Reproduktionsstiches an. Sie wurden dabei als „eigenständige handwerkliche und interpretative Leistungen“ honoriert, obwohl sie bereits existierende Motive als Vorbilder besaßen (REBEL 2009, 261). Sie erfüllten schon vor der Fotografie den Zweck, Gemälde, kunstgewerbliche Gegenstände oder Ornamente zu vervielfältigen, und dienten der Vermittlung von Kunst, zeigten aber auch Stilmoden. Honoriert wurden die Transferleistung in ein anderes Medium sowie das sich Hineinfühlen in das Anliegen der Künstlerin oder des Künstlers und die daraus resultierende Hervorhebung bestimmter Bildmerkmale wie ein Gesichtsausdruck oder Lichtsetzung.

Die Anerkennung wandelte sich im 19. Jahrhundert, denn der Transfer durch die interpretativen Augen von Zeichner_innen und Stecher_innen verschleierte den Blick auf die zu reproduzierenden Vorbilder (vgl. FAWCETT 1986, 208). Dass bei Fotografien ebenso eine Transferleistung mit eigenen Mitteln stattfindet und Fotograf_innen die abzubildenden Objekte interpretieren und der Blick auf sie ein inszenierter ist, soll die Untersuchung der Negative Weimars zeigen. Auch er lenkte den Blick der Betrachtenden, wenn auch mit anderen Mitteln als bei Grafiken. Hier präsentiert werden drei Mittel der Fotografie, die einen spezifischen Blick auf die Objekte offenlegen, der dem Anspruch des Direktors nachzukommen versucht, „einwandfreie Dokumente“ herzustellen. Dazu zählen die Positionierung, die

7 Die Humboldt-Universität zu Berlin digitalisierte über 55.000 Glasdiapositive und machte sie online verfügbar, wobei bisher nur 5.000 mit Metadaten versehen wurden (vgl. Humboldt-Universität zu Berlin, <http://imeji-mediathek.de/imeji/collection/hFfmQSuYGYX2mJzl/browse?q=> [26.8.2019]). Auch die Diasammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg ist zu einem sehr kleinen Teil (8.000 von über 570.000 Dias) online verfügbar und wird wissenschaftlich erschlossen (vgl. hierzu Kunstgeschichtliches Seminar Universität Hamburg, <http://www.dia-archiv-kunstgeschichte.uni-hamburg.de/index.html> [26.8.2019]). Im Februar 2020 eröffnete die Ausstellung „Vorbilder Nachbilder. Die fotografischen Lehrsammlungen der Universität der Künste 1850–1930“ im Münchner Stadtmuseum sowie später im Museum der Fotografie Berlin. Die Ausstellung zeigte Ergebnisse der Erschließung des Bildarchivs, bei der im Rahmen des BMBF-Projekts „Bildvorlagen“ von 2017 bis 2020 Teile der Sammlung untersucht und digital erfasst wurden (vgl. Universität der Künste, <https://www.udk-berlin.de/universitaet/universitaetsarchiv/projekte-des-universitaetsarchivs/bmbf-projekt-bildvorlagen> [15.1.2020]).

8 Den Begriff des Foto-Objekts hat Costanza Caraffa wie folgt eingeführt: „Photo-objects are dynamic and unstable not only in their historical but also in their current dimension, and everything we do or say about them will make a further contribution to their formation and transformation“ (CARAFFA 2019, 16). Sie besitzen Spuren und eine Materialität, die über die abbildende Eigenschaft eines Stellvertreters hinausreichen. Die Arbeit mit ihnen führt zu Erkenntnissen, die über das Vor- und Abbildverhältnis hinausreichen, denn das gesamte Objekt wird als Wissens-träger anerkannt.

Das jeweils zweite Motiv zeigt die Negative nach einer Farbumkehrung, so dass ein Eindruck von einem Abzug gewonnen werden kann.



Abb. 1 + 1 a: Glasnegativ „Ausziehtisch“, um 1899, Wilhelm Weimar, 17,8 × 23,8 cm, Inv.-Nr. P2017.3.416, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (CC0)



Abb. 2 + 2 a: Glasnegativ „Holzfüllung, Wappen von Gröning und Olde“, 1906, Wilhelm Weimar, 17,8 × 23,8 cm, Inv.-Nr. P2017.3.1730, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (gemeinfrei)

Herstellung mehrerer Ansichten sowie der Einsatz von Messinstrumenten.⁹

Positionierung der Objekte

Auf vielen Negativen Weimars sind neben den kunstgewerblichen Objekten diverse Hilfsmittel der Objektpositionierung wie Holzbalken, Böcke, Gitter oder Aufhängungen sichtbar (Abb. 1–3). Sie bilden einen starken Kontrast zu

den kunstfertigen Gegenständen selbst. Zugleich geben diese Hilfsmittel Hinweise auf Weimars fotografische Tätigkeit und darauf, wie Fotograf_innen dieses Feldes um die Jahrhundertwende arbeiteten. Exemplarisch wird hier das 18 × 24 Zentimeter große Negativ (Inv.-Nr. P2017.3.1768) vorgestellt, auf dem Weimar die „Prunkschüssel aus dem Hofservice von Isabella d’Este“ (Inv.-Nr. 1906.420) abbildet und bei dem es sich um eine Studioaufnahme aus dem Museum handelt (Abb. 4).

Die über fünfzig Zentimeter große Schüssel ordnet er zentral an, so dass das Allianzwappen der Familie auch im Zentrum der Fotografie liegt.¹⁰ Der Bildausschnitt ist eng gewählt und lässt nur einen schmalen Rand zu den Seiten. Auf diesem Negativ nur bedingt zu erkennen, weil der untere Rand gebrochen ist und fehlt, liegt die Schüssel auf

⁹ In der Ausstellung „Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen“ (Laufzeit: 6.12.2019–19.7.2020, kuratiert von Sarah Kreiseler in Zusammenarbeit mit der Leiterin der Abteilung Fotografie und neue Medien am MK&G, Esther Ruelfs) finden sich auf vielen Beispielen Hinweise zu den im Folgenden vorgestellten drei Einflüssen, sei es auf den ausgestellten rund 120 Glasnegativen oder in den einzelnen Kapiteln, die fünf Aspekte von Reproduktionsfotografien behandeln. Dazu zählen: das Verhältnis von Werk und Fotografie, die Frage nach der Objektivität von Bildern, der Einfluss der fotografischen Inszenierung auf die Wahrnehmung des abgelichteten Gegenstandes, der Wechsel vom Zeichnen zum Fotografieren und die Verwendung von Fotografien als Beweismittel.

¹⁰ Eine ausführliche Beschreibung der Prunkschüssel sowie farbige Reproduktionsfotografien (Digitalisate) sind online frei verfügbar in der MK&G Sammlung Online unter <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Prunksch%C3%BCssel-mit-Mannalese/1906.420/dc00018490> (27.8.2019).

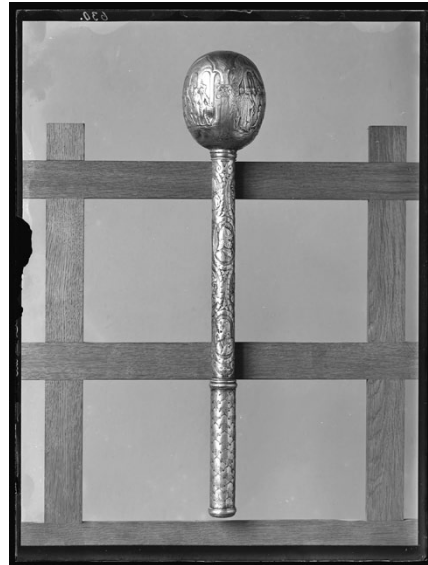
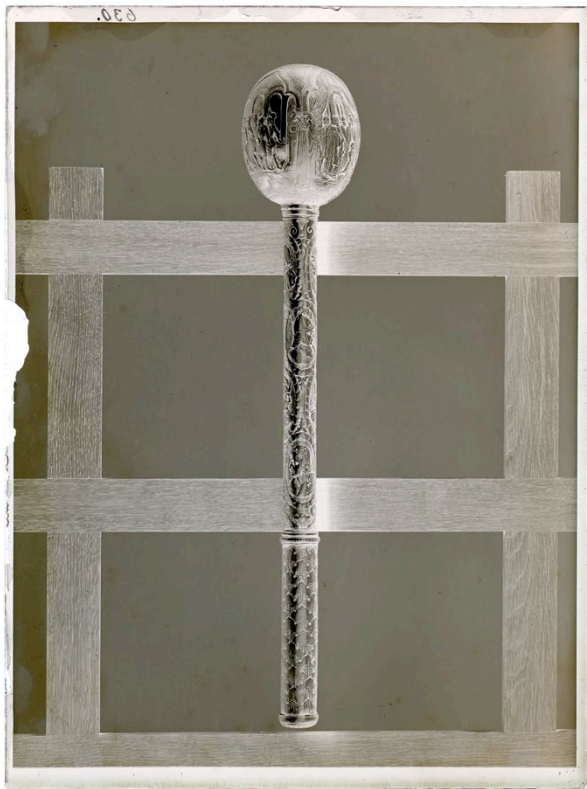


Abb. 3 + 3a: Glasnegativ „Nicht identifiziertes Objekt“, um 1900, Wilhelm Weimar, 17,8 × 23,8 cm, Inv.-Nr. P2017.3.630, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (gemeinfrei)



Abb. 4 + 4a: Glasnegativ „Prunkschüssel aus dem Hofservice von Isabella d’Este“, 1907, Wilhelm Weimar, 17,8 × 23,8 cm, Inv.-Nr. P2017.3.1768, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (CC0)



Abb. 5 + 5A: Glasnegativ „Kabinettschrank“, um 1899, Wilhelm Weimar, 17,8 × 23,8 cm, Inv.-Nr. P2017.3.530, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (CCO)

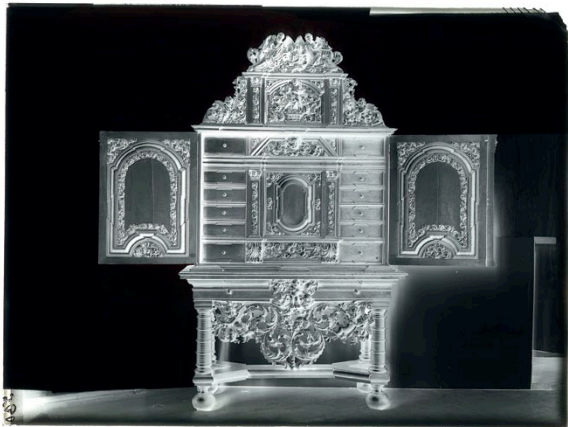


Abb. 6 + 6a: Glasnegativ „Kabinettschrank“, um 1899, Wilhelm Weimar, 17,8 × 23,8 cm, Inv.-Nr. P2017.3.531, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (CCO)

einem groben Holzbalken. Um ein seitliches Wegrollen zu vermeiden, klemmt Weimar sie zwischen zwei Keile. Hinter dem Holzbalken steht ein weiteres Holzbrett, an dem die Schüssel womöglich lehnt. Dieses Brett füllt jedoch nicht den gesamten Hintergrund aus, denn rechts und links im unteren sowie im oberen Bereich vollständig bildet eine helle Wandfläche den Hintergrund. Am oberen Ende schützt ein verschiebbarer Regler mit einem Nagel an der Spitze das Objekt vor dem Umkippen. Auch unten ist bei eingehender Betrachtung ein solcher Nagel erkennbar. Die Tiefe

des Objekts ist hingegen nur durch einen Lichtschimmer auf dem Spiegel der Schüssel zu erahnen. Zudem ist auf der Holzkonstruktion zur Befestigung rechts ein Schattenwurf zu sehen. Er verdeutlicht, dass Weimar mit natürlichem Seitenlicht arbeitete, das bei vielen seiner Aufnahmen von links einströmend den Gegenstand erhellte.

Weimar positioniert 17 runde Objekte auf einem groben Holzbalken im 90-Grad-Winkel zur Kamera, die oft durch die senkrechte Vorrichtung von hinten gestützt werden. Auch der Fokus auf das Ornament durch die gewählte Per-

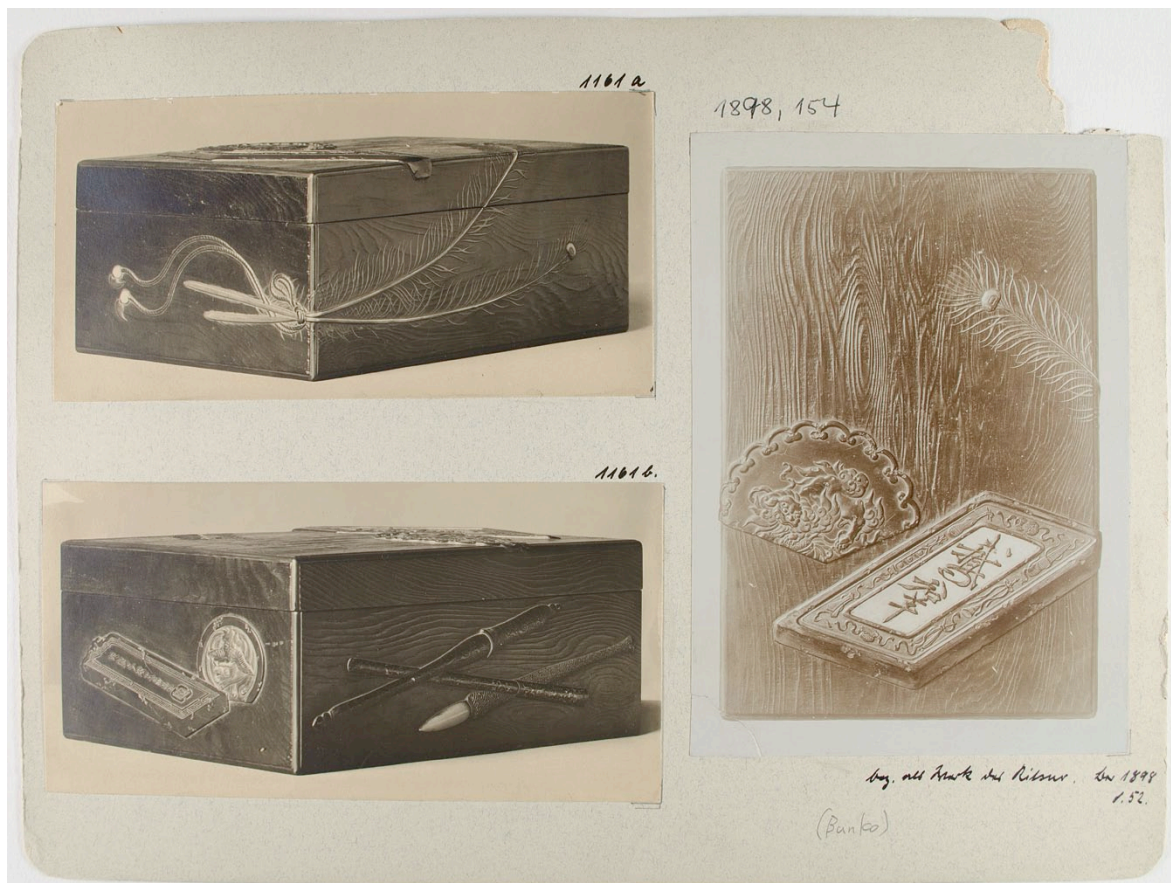


Abb. 7: Auf Karton montierte Silbergelatineabzüge des „Kastens für Schreibutensilien (bunko)“, um 1899–1902, Wilhelm Weimar, 23,6 × 32 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (CCO)

spektive entspricht der Anordnung von Gegenständen auf anderen Negativen. Weimar hält jedoch nie nur das Ornament fest, sondern immer auch die Form des Objekts. Im Gegensatz also zu Owen Jones, der die Ornamente von ihrer Form und Funktion in „The Grammar of Ornament“ löst, bewahrt Weimar beide Aspekte eines Gegenstandes (JONES 1978, Reprint von 1856). Im Jahresbericht von 1906 ist die Schlüssel als Autotypie abgedruckt, wobei sie freigestellt wurde (vgl. BRINCKMANN 1907, 55).

Mehrere Ansichten auf ein Objekt

Immer wieder fotografierte Wilhelm Weimar kunstgewerbliche Gegenstände aus der Sammlung des MK&G aus unterschiedlichen Perspektiven und in unterschiedlichen Zuständen. So zeigt er einen Kabinettschrank einmal mit geschlossenen und einmal mit geöffneten Türen (Abb. 5 und 6). Den „Kasten für Schreibutensilien (bunko)“ aus Japan (Negativ-Nr. P2017.3.228, 1161a, 1161b, Inv.-Nr. 1898.154) bildet Weimar aus drei Perspektiven ab, wobei die zeitliche Differenz der Aufnahmen von vier Jahren auffällig ist (Abb. 7). Zuerst nimmt Weimar eine Aufsicht des Deckels auf. Erst auf den zwei später entstandenen Auf-

nahmen wird die Form nachvollziehbar. Im Jahresbericht des MK&G von 1898 wird lediglich die erste Fotografie aufgenommen (vgl. BRINCKMANN 1899, 52). Ein sogenannter Fotokarton zeigt hingegen alle drei Abzüge in einer symmetrischen Anordnung (Abb. 7). Diese wurden intern von den wissenschaftlichen Mitarbeitenden verwendet und sind zum Teil bis heute in Benutzung. Während also in Publikationen eine Fotografie stellvertretend ein Objekt zeigen sollte, machen intern mehrere Ansichten eines Objektes dieses sichtbar und tragen auf diese Weise zur Erforschung und gleichzeitig zum Schutz der gezeigten Objekte bei. Die Fotografien werden zum ersten visuellen Zugang noch vor den Objekten selbst, die in Depots aufbewahrt zwar zugänglich, aber zum Teil immobil sind oder eines besonderen Schutzes bedürfen.

Die von Weimar angewandte Methode, mehrere Ansichten auf ein Objekt in den Fotografien festzuhalten, wurde bereits bei Zeichnungen verwendet. Daston und Galison beschreiben beispielsweise, wie verschiedene Ausschnitte mikroskopischer Bilder in einer Zeichnung zusammengefasst worden seien (DASTON & GALISON 2017, 149). Auch bei Weimars Reproduktionszeichnungen finden sich manchmal mehrere Ansichten eines Objekts auf einem Blatt. Statt ein

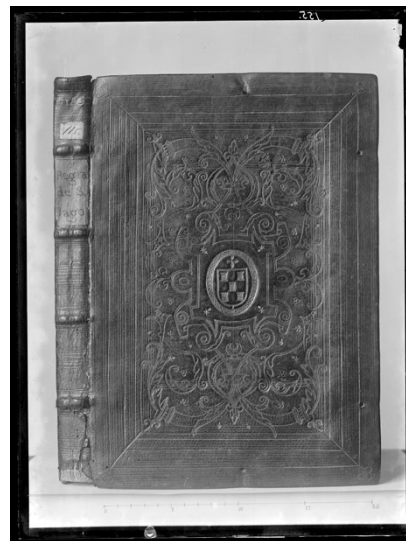


Abb. 8 + 8a: Glasnegativ „Bucheinband ‚Regila de S. Jago‘“, 1898, Wilhelm Weimar, 17,8 × 23,8 cm, Inv.-Nr. P2017.3.155, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (CCO)

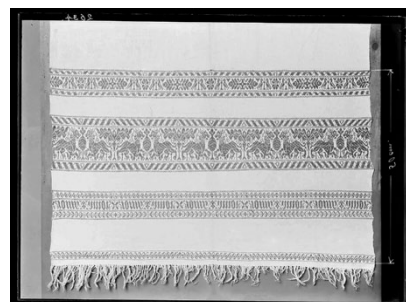


Abb. 9 + 9a: Glasnegativ „Tischtuch mit Bordüren (Detail)“, 1912, Wilhelm Weimar, 17,8 × 23,8 cm, Inv.-Nr. P2017.3.2634, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (CCO)

Objekt auf einem Papier zu verdichten, nutzt er die Mittel und die Schnelligkeit bei der Herstellung fotografischer Aufnahmen, um auch hier einen verdichteten Gesamteindruck anzubieten.

Skalen

Gerade zu Beginn seiner fotografischen Tätigkeit setzte Weimar häufiger Skalen ein, vor allem für Aufnahmen der Denkmalerfassung und des Archivs für Fälschungen. Zu differenzieren sind zwei handgeschriebene Skalen, deren Abschnitte einen Abstand von fünf Zentimetern aufweisen. Nur selten, und vor allem in späteren Aufnahmen, zeichnet

er in schwarzer Tusche direkt auf die Schichtseite des Negativs einen Größenverweis (Abb. 8 und 9).

Der „Bucheinband mit Handvergoldung“ (Negativ-Nr. P2017.3.155) wird im Verzeichnis der im Archiv des Museen-Verbandes bewahrten Abbildungen falscher Altsachen beschrieben als Einband „enthaltend die ‚Regia di S. Jago‘ mit Ranken- und Blattwerk, das sich aus Füllhörnern in den 4 Ecken entwickelt; in der Mitte in ovaler Kartusche das Wappen von Kastilien. Die Handvergoldung ist kopiert nach der Abbildung in Marius Michel, *La Reliure française*“ (INTERNATIONALER VERBAND VON MUSEUMSBEAMTEN ZUR ABWEHR VON FÄLSCHUNGEN UND UNLAUTEREM GESCHÄFTS- GEBAREN 1910a, Eintrag 5).

Der von Weimar fotografisch aufgenommene Einband inklusive der am unteren Bildrand platzierten Skala wurde in einem separaten Abbildungsband gezeigt, den der Verband 1910 veröffentlichte (vgl. INTERNATIONALER VERBAND VON MUSEUMSBEAMTEN ZUR ABWEHR VON FÄLSCHUNGEN UND UNLAUTEREM GESCHÄFTSGEBAREN 1910b). Die Positionierung der Skala erlaubte es den Herausgebern, erst im Abzug oder dem Abdruck zu entscheiden, ob das Hilfsmittel zur Größenbestimmung gezeigt wird oder nicht. Die Sichtbarkeit einer Skala unterstreicht die wissenschaftliche Verwendung dieser Fotografie und betont deren Charakter eines Objektstellvertreters. Die Skala macht die Größe des gezeigten Objektes nachvollziehbar und steigert den Wiedererkennungswert, falls es noch einmal auf dem Kunstmarkt angeboten werden sollte. In den Abbildungsbänden des Verbandes gibt es keine einheitlichen Standards bei den fotografischen Abbildungen. Dies deutet darauf hin, dass viele Fotograf_innen die gefälschten Objekte fotografierten. Bei vier von dreißig Tafeln sind Skalen, Zollstöcke oder handschriftliche Verweise im Bild positioniert, um einen Größenvergleich zu ermöglichen.

Fazit

Die drei Beispiele – die Positionierung, die Herstellung mehrerer Ansichten sowie der Einsatz von Messinstrumenten – haben gezeigt, wie Weimar mit unterschiedlichen Techniken und Hilfsmitteln jedes Objekt letztendlich sehr individuell inszeniert. Dabei bilden sich auch Muster heraus, wie er welchen Gegenstand positioniert, wann er mit Skalen oder Mehrfachansichten arbeitet. Für Weimars Studioaufnahmen ist festzuhalten, dass er sowohl die Ornamentik als auch die Form der Gegenstände in den Fotografien vermitteln möchte. Während er Skalen vor allem bei gefälschten oder zur Denkmalerfassung gehörenden Objekten verwendet, nutzt er Mehrfachansichten bei herausragenden Sammlungsgegenständen, um verschiedene Zustände oder unterschiedliche Ornamente eines Objekts festzuhalten.

Weimar nutzt die vorgestellten Mittel, um den Anforderungen des Museumsdirektors Justus Brinckmann gerecht zu werden, „einwandfreie Dokumente“ für eine „Kunstgeschichte, die zu machen sein wird“, herzustellen. Brinckmann setzte ab der Jahrhundertwende auf Fotografien als einwandfreie Dokumente, um Kunsthistoriker_innen Bilddokumente zur Verfügung zu stellen, auf die sie ihre schriftliche Forschung aufbauen konnten. Nicht die künstlerische Leistung einer Reproduktionsgrafik (mit ihrem Transfer vom Vorbild zum Abbild), sondern die wissenschaftliche Erkenntnis, die nur anhand eines bildlichen Stellvertreters glaubwürdig erarbeitet werden konnte, stand im Vordergrund des Interesses von Kunsthistoriker_innen. Daher schienen Fotografien von Kunstwerken eine ideale Voraussetzung zu bieten, im Gegensatz zu den durch künstlerische Hand geprägten Reproduktionsgrafiken.

Doch allein die Wahl der Mittel und die Konstruktionen zur Positionierung bei Weimar zeigen, wie sehr er damit gerungen hat, objektiv zu arbeiten, und wie subjektiv letztendlich die Fotografien geprägt sind, die er anfertigte. Dies mindert nicht die Qualität der besprochenen Foto-Objekte, denen Weimar ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Akkuratess widmete. Lediglich die Rolle der Fotografien als Stellvertreter und die Unsichtbarkeit des Mediums wurden hier herausgearbeitet und kritisch hinterfragt. Jede Form der Reproduktion – sei es eine Grafik, eine Fotografie, ein Scan oder ein Digitalisat – stellt einen eigenen Zugang dar und bietet einen bestimmten, inszenierten Blick auf ein Vorbild. Vorbild und Abbild, Original und Reproduktion, dreidimensionales Objekt und Fotografie: Alle stehen zueinander weiter entfernt, als die Verbindung durch die scheinbare Doppelung eines Objektes suggeriert. Deshalb sind die Negative und Abzüge mehr als „ein getreues Abbild der Natur“, wie Weimar und seine Zeitgenossen noch hofften (vgl. WEIMAR 1912, 540; JESSEN 1920, 370; TIETZE 1913, 427 f.). Stattdessen sind sie als eigenständige Foto-Objekte einzustufen, anhand derer sich eine Historizität, ein wissenschaftlich-gesellschaftlicher Zeitgeist und eine spezifische Medialität erschließen lassen.

Literatur

ANGST, H. 1902. Der Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen. In: HAMBURGISCHER STAAT (Hg.). *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: dargestellt zur Feier des 25jährigen Bestehens von Freunden und Schülern Justus Brinckmanns*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei AG, 421–436

BETANCOURT NUÑEZ, G. 2008. Weimar, Johann Wilhelm. In: KOPITZSCH, F.; BRIETZKE, F. (Hg.). *Hamburgische Biografie: Personenlexikon*. Göttingen: Wallstein, 375f.

BRINCKMANN, J. 1894. *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes*. Hamburg: Selbstverlag Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

BRINCKMANN, J. 1899. *Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg: Bericht für das Jahr 1898* (Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Bd. XVI). Hamburg: Lütcke und Wulf

BRINCKMANN, J. 1907. *Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg: Bericht für das Jahr 1906* (Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Bd. XXIV). Hamburg: Lütcke und Wulf

BRINCKMANN, J. 1908. *Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg: Bericht für das Jahr 1907* (Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Bd. XXV). Hamburg: Lütcke und Wulf

BRUSIUS, M. 2015. *Fotografie und museales Wissen: William Henry Fox Talbot, das Altertum und die Absenz der Fotografie*. Berlin: De Gruyter

CARAFFA, C. 2009. *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin u.a.: Deutscher Kunstverlag.

CARAFFA, C. 2019. Objects of Value: Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive. In: BÄRNIGHAUSEN, J.; CARAFFA, C.; KLAMM, S.; SCHNEIDER F., WODTKE, P. (Hg.). *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives*. Edition Open Access, 11–32, <http://mprl-series.mpg.de/media/studies/12/studies12.pdf> (13.1.2020)

DASTON, L.; GALISON, P. 2017. *Objektivität*. Berlin: Suhrkamp

FAWCETT, T. 1986. Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction. *Art History* 9, 2: 185–212

HAMBER, A. 1996. „A higher branch of the art“: *photographing the fine arts in England, 1839–1880*. Amsterdam u.a.: Gordon and Breach

INTERNATIONALER VERBAND VON MUSEUMSBEAMTEN ZUR ABWEHR VON FÄLSCHUNGEN UND UNLAUTEREM GESCHÄFTSGEBAREN (Hg.) 1910a. *Verzeichnis der im Archiv des Museen-Verbandes bewahrter Abbildungen falscher Alt-sachen*. Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/verzmusverb-abb1910> (5.2.2019)

INTERNATIONALER VERBAND VON MUSEUMSBEAMTEN ZUR ABWEHR VON FÄLSCHUNGEN UND UNLAUTEREM GESCHÄFTSGEBAREN (Hg.) 1910b. *Abbildungen aus dem Archiv des Verbandes von Museumsbeamten*, Bd. 3, https://www.digishelf.de/objekt/PPN616613466_1910/1/LOG_0003 (5.2.2019)

JESSEN, P. 1920. *Der Ornamentstich: Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter*. Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft

JONES, O. 1978. *Grammatik der Ornamente: illustriert mit Mustern von den verschiedenen Stylarten der Ornamente*. Stuttgart: Parkland (Reprint der Ausgabe London: Day 1856)

KLEMM, D. 2004. *Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*. Hamburg: Selbstverlag Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

LICHTWARK, A. 1902 (1978). *Justus Brinckmann in seiner Zeit*. Neuauflage, hg. von E. Lüth. Hamburg: Christians

MATTHES, O. 2015. *Stadt Bild Wandel: Hamburg in Fotografien 1870–1914/2014; Georg Koppmann, Wilhelm Weimar, Rafat Milach, Michal Luczak*. Hamburg: Junius

RATZEBURG, W. 2002. Mediendiskussion im 19. Jahrhundert: Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand. *Kritische Berichte: Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 30, Nr. 1: 22–40

REBEL, E. 2009. *Druckgrafik: Geschichte, Fachbegriffe*. Stuttgart: Reclam

TIETENBERG, A. 1999. *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument: Festschrift für Hans-Ernst Mittag*. München: Klinkhardt & Biermann

TIETZE, H. 1913. *Die Methode der Kunstgeschichte: ein Versuch*. Leipzig: Seemann

WEIMAR, W. 1912. Photographische Aufnahmen von Pflanzen und Blättern bei durchfallendem Tageslicht. *Photographische Korrespondenz. Internationale Zeitschrift für wissenschaftliche und angewandte Photographie und die gesamte Reproduktionstechnik* 627: 535–541

Zur Autorin

Von 2017 bis 2019 war Sarah Kreiseler wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin des interdisziplinären Promotionsprogramms „PriMus – Promovieren im Museum“ an der Leuphana Universität Lüneburg in Kooperation mit sechs Museen aus Hamburg und Umgebung. Sie arbeitete am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) in der Abteilung Fotografie und neue Medien. In Zusammenarbeit mit Esther Ruelfs kuratierte sie die dortige Ausstellung „Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen“ (6. Dezember 2019–19. Juli 2020). Zuvor studierte sie Europäische Medienwissenschaft an der Universität Potsdam in Kooperation mit der FH Potsdam und der University of Otago in Dunedin (Neuseeland) sowie Kommunikationsdesign in Berlin.

Kontakt

Sarah Kreiseler M.A.

[sarah.kreiseler\[at\]leuphana.de](mailto:sarah.kreiseler[at]leuphana.de)
oder [s.kreiseler\[at\]gmx.net](mailto:s.kreiseler[at]gmx.net)